

## LA OBRA GRÁFICA DE EGAR MURILLO, EL ARTISTA CRÍTICO COMO RECOLECTOR DE LA HISTORIA

### EGAR MURILLO'S GRAPHIC ARTWORK, THE CRITICAL ARTIST AS A COLLECTOR OF HISTORY

Mariano Fiore\*

#### RESUMEN

Egar Murillo hacia el 2006 trabaja en una serie de piezas e instalaciones en las que estampa imágenes tomadas de la prensa y la publicidad, pertenecientes a distintos momentos de la historia violenta de la Argentina. Las imágenes son seriografiadas sobre *packagings* de cartón ha recolectado en su deriva por la ciudad.

Murillo utiliza como estrategia de formulación visual montajes en los que el sentido se produce por las tensiones entre la información del *packaging*, su materialidad y las fotografías estampadas. Este montaje dialéctico permite inscribir a las obras en la genealogía del arte crítico.

Las imágenes fotográficas son rescatadas del desgaste que se produce en su circulación masiva y también es preservado, en parte, el sentido político vinculado a su contexto original. Además estas imágenes son relocalizadas en el presente al ser presentadas en una instalación artística. En este presente, las imágenes montadas, con sus distintas temporalidades pretéritas, aparecen cargadas de diferentes experiencias patéticas. La lectura crítica de la historia, surge ante el *extrañamiento*, que nos obliga como espectadores a tomar distancia y a posicionarnos ante los hechos de violencia de nuestra historia reciente.

**Palabras clave:** Egar Murillo, artes visuales, arte crítico, montaje, historia

\* El autor pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja y a la Universidad Nacional de Cuyo, (fioremariano@gmail.com)

## ABSTRACT

By the year 2006, Egar Murillo worked on a series of pieces and installations in which he printed images taken from the press and advertising. These images show scenes of violent episodes of the history of Argentina and consist of serigraphies on carton *packaging* collected by the artist in his wanderings around the city.

Murillo uses montage as a visual formulation strategy, where the sense emerges through the tension between the *packaging* information, its materiality and the serigrafied images. This dialectical montage engraves his works in the genealogy of critical art.

Photographic images are saved from the deterioration of mass circulation and preserve, in part, the political sense linked to their original context. In addition, these images are relocated in the present time by being exhibited in an artistic installation. In this present time, the mounted images, together with their various past temporalities, acquire with different pathetic experiences. The critical review of history arises from the *estrangement* which, as spectators, forces us to take a stance and distance ourselves from the violent facts of recent history.

**Key words:** Egar Murillo, visual arts, critical art, montage, history

## Introducción

**E**gar Murillo es un artista que comienza a formar parte activa de la escena mendocina siendo estudiante de la carrera de artes plásticas de la U.N.Cuyo. Su formación como pintor no le impidió realizar incursiones en la gráfica. Sobre todo trabajará desde 1984 reiteradas veces en series extensas de monotipias. Más tarde comenzará su incursión en la serigrafía, con ella realizó los afiches y tapas de discos del grupo de punk-rock formado por sus hermanos Kinder Vide-la Menguele, con el que también colaboró en sus letras desde 1985 hasta la fecha. Murillo (2013) en una entrevista en un medio digital dice que “Esta colaboración ha tenido no sólo una función estética sino política, que es más cercana al anarquismo”(Murillo, 2013c). También formará parte de un grupo experimental de jóvenes artistas llamado Poroto entre los años 1985 y 1988. Este grupo desarrolló intervenciones callejeras, performance grupales e instalaciones. Egar comienza en 2006 una amplia serie de trabajos en serigrafía de imágenes apropiadas de los medios gráficos, estampadas sobre cajas de cartón de diversos productos de consumo masivo. Estos trabajos pueden incluirse dentro del concepto de FANDSO, neologismo propuesto a fines de la década de 1960 por Camnitzer, Porter y Castillo desde el NYGW, para extender las prácticas gráficas. La historiadora del arte Silvia Dolinko (2012) sintetiza la propuesta del NYGW:

Sus reflexiones se centraban en la noción de edición por sobre la impresión, sobre el objeto múltiple e intercambiable extendido a nuevas superficies industriales que condensaba el neologismo FANDSO (*Free Assemblage Nonfunction-*

*nal Disposable Serial Objects*) abriendo la posibilidad a ediciones tridimensionales o sobre soportes y formatos heterodoxos (p. 349).

Los trabajos de Murillo en los que utiliza serigrafía sobre *packaging* proponen desplazamientos conceptuales de la gráfica. Por un lado la materialidad del soporte pasa a primer plano, abandona la condición neutra y adquiere un sentido central. Se trata de cartones descartados por supermercados y comercios de productos para el hogar que son recolectados (esta operación será analizada más adelante).

Los diferentes *packagings* son seleccionados para cada trabajo teniendo en cuenta todos los elementos de información que el diseño de la caja posee: marca del producto, tipo de producto, unidades, imagen (si hubiera), etc. Sobre cada lado del envase Murillo stampa mediante serigrafía una imagen seleccionada y apropiada de los medios masivos de información – principalmente de la prensa-.

Se mencionó más arriba que la materialidad de los trabajos de Murillo no es neutra. Desde 1994, cuando residía en Buenos Aires como participante de la Beca Fundación Proa Taller de Formación y Desarrollo dirigido por Guillermo Kuitca, Egar comienza a recorrer la ciudad a pie, en una deriva que lo condujo a seleccionar carteles y afiches publicitarios que eran despegados con mucho cuidado y utilizados en su adverso como soporte –a su vez estos papeles eran portadores del germen de algunas imágenes que surgieron de las manchas de óxido del metal en que el papel fue pegado o de los rasguños dejados en el acto de arrancarlos – Murillo buscaba una alternativa que le permitiera mantenerse productivo en una situación pecuniaria adversa, en una correspondencia nos dijo que “era una manera de seguir trabajando en medio de una situación en la que me costaba mucho mantenerme en Buenos Aires” (Murillo, 2013b).

La historiadora del arte Alejandra Crescentino (2013) sitúa el origen de esta práctica en la obra de Murillo –ya de manera programática- más tarde en el año 2001. En el texto de una exposición individual en Buenos Aires dice “La crisis Argentina golpeó a todos y anunció lo que más tarde seguiría. En ese momento Murillo prefigura lo que luego denominará <<el artista recolector>>, en donde eleva al grado de acto poético la reutilización de materiales de descarte” (p.56). Murillo en la década pasada hace de la práctica de recolección un componente de su poética. Hay diferentes líneas de trabajo, que se pueden diferenciar dentro del extenso proyecto del artista recolector; la primera, se vincula al dibujo (desde 1994 realizará tintas sobre papel de afiches publicitarios); la segunda que se vincula a la gráfica en sentido amplio (serigrafías y monotipias sobre *packa-*

gings); y la tercera, vinculada a problematizar temas propios de la pintura y la cultura popular (sus pinturas realizadas con tapas de bebidas gaseosas son centrales en esta línea de trabajo). En este trabajo se analizará la segunda línea de trabajo mencionada.

En este trabajo nos proponemos analizar una serie de piezas e instalaciones de Murillo realizadas en 2006. Las tensiones producidas entre el *packaging*, sus signos comerciales y las imágenes estampadas configuran un montaje que siguiendo a las propuestas de Jacques Rancière (2010, 2011a, 2011b) y George Didi-Huberman (2008, 2006, 2010) podremos analizar dentro de la política estética del arte crítico (o político). Con el fin de inscribirlas como propuestas pertenecientes a este linaje se tendrá en cuenta las iconografías seleccionadas y los diálogos con sus propias genealogías, también sus estrategias de formulación visual y la materialidad utilizada.

### **Metodología**

Se seleccionaron tres obras realizadas en 2006 por Egar Murillo: *Poetic Box*, *Caja Black & Decker*, *Extractor de Jugos* y *La Historia sonríe*.

Se relevó información en catálogos de exposiciones artísticas en las que el artista ha participado. Se relevó notas periodísticas. Se realizó una entrevista abierta con el artista.

Se analizaron las obras seleccionadas teniendo en cuenta las conceptualizaciones de Rancière y Didi-Huberman acerca de montaje y arte político.

### **Desarrollo**

Los trabajos de Egar Murillo de la serie del artista recolector, tienen su origen en la deriva en busca de materiales en desuso. De esta manera Murillo actúa como el historiador materialista que propuso Walter Benjamin en su *Libros de los Pasajes*. En el apunte dedicado a la pintura, el diseño y la moda el filósofo cita en uno de los epígrafes las palabras de Rémy de Gaurmont “Crear la historia con los detritus mismo de la historia” (Benjamin, 2016, p. 557). Según George Didi-Huberman (2006) el filósofo alemán propuso para el historiador materialista el paradigma del ropavejero. Personaje que resiste desde las sombras, desde su condición de desclasado, desde la miseria, creando una economía de subsistencia a partir de lo que ha sido descartado y ha perdido de su valor de uso. Una microeconomía fundada sobre aquellas cosas que por su condición de residuo ya no tienen ningún propósito pero conservan en su superficie las huellas de la historia en común (p.172.).

En una entrevista realizada para el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti

Egar Murillo (2013a) explica que para él la experiencia de trabajar con basura está naturalizada, ya que creció en su infancia en una zona de condiciones muy humildes, donde la basura era parte del paisaje. Didi-Huberman (2010), siguiendo a Benjamin, dice que la experiencia del mundo vivido “radica en comprometerse resueltamente en una experiencia de la pobreza: en construir el muestrario del caos histórico moderno a partir de sus residuos, incluso de sus detritus” (p. 115). Para el historiador del arte francés el artista moderno se vincula con las formas de vida de los desclasados o marginados y su manera de hacer se equipara con la de aquellos que desde la precariedad pueden construir un muestrario o un atlas de las condiciones de vida modernas. De la misma manera actúan el nuevo tipo de historiador y el nuevo tipo de coleccionista:

El coleccionista o el historiador no son ya aristócratas o burgueses acaudalados que pueden encomendar a un secretario la tarea de confeccionar el inventario de sus tesoros. Erran por los caminos, callejean, son indigentes. Pero desde su misma pobreza, todo lo aprovechan para establecer el muestrario del caos (Didi-Huberman, 2010, pp. 109-111).

El artista recolector se acerca desde su forma de vida a las vidas de aquellos que crean mundo a partir de lo inútil, lo bajo y de lo común. Para Jacques Rancière (2011b) el artista visual contemporáneo “demuestra también el parentesco entre el gesto creador del arte y la multiplicidad de las invenciones de los artes de hacer y de vivir que constituyen un mundo compartido” (p. 71).

Entre el soporte recolectado, la información visual de su diseño en tanto *packaging* y la imagen serigrafiada por nuestro artista se producen diversas tensiones que desestabilizan la interpretación. Se produce un montaje que, en tanto dialectiza las imágenes usadas, demanda una lectura atenta de las mismas. Murillo realiza una toma de posición ante las imágenes que nos rodean, y nos propone hacer un trabajo similar ante cada montaje que presenta. George Didi-Huberman (2008), en su libro *Cuando las imágenes toman posición*, afirma “las imágenes no nos dicen nada (...) mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los <<clichés lingüísticos>> que suscitan en tanto <<clichés visuales>>” (p.44). Este distanciamiento implica para el historiador francés una toma de posición donde “se presenta las cosas en un cierto orden, (...), pero no se detiene en ningún juicio definitivo, no ofrece en ninguna apología unívoca, no construye ningún marco teleológico” (p.140). Para Didi-Huberman en un montaje los elementos –imágenes y textos- toman posición en vez de constituirse en discurso y tomar partido. Lo que nuestro artista propone con sus cartones de embalaje serigrafiados son montajes que no pretenden construir un

un discurso consensual (y la toma de partido) sino proponer al espectador un trabajo de “imaginación política” ya que el montaje “instaura una toma de posición -de cada imagen respecto a las otras, de todas las imágenes respecto a la historia-” (p.141).

Como se dijo arriba, Murillo se apropia de imágenes de la prensa, selecciona imágenes que pueden intervenir en las estrategias empleadas para la reivindicación de la vida humana (como reclamo por la dignidad de la vida o para reivindicar el sentido de esas vidas que se perdieron en las luchas revolucionarias de distintos tiempos). Busca y se apropia de imágenes que pueden interpelar las esferas de la estética y de la política. Esta operación se puede vincular con el análisis que realiza Andrea Giunta (2010) sobre la relación entre las imágenes provenientes de los medios, las producciones artísticas y las políticas de los derechos humanos. Para la historiadora del arte argentina la noción de biopolítica es importante porque permite repensar las relaciones:

La noción de biopolítica permite un pensamiento fronterizo, en este caso, sobre un corpus heterogéneo de imágenes, gestadas en diferentes circunstancias y en función de diferentes contextos, pero cuyo punto de encuentro está marcado, en primer lugar, por la idea de actuar en función de la vida, y luego, por la continua transformación de sus estrategias de formulación visual con el propósito de evitar el desgaste que resulta de la repetición. En este sentido, estas imágenes son versátiles, dialogan con sus propias genealogías y dialogan también entre sí, con acuerdos y fricciones que hacen de ellos representaciones cambiantes, cuya dinámica reproduce las condiciones de su supervivencia (Giunta, 2010, p.24).

Murillo selecciona imágenes de la historia reciente, utiliza como principal estrategia de formulación visual al montaje que se produce al estampar en serigrafía las imágenes fotográficas sobre los *packagings* de cartón (ya serigrafiados con signos de uso comercial y marcas). En esta operación crea un palimpsesto donde el sentido político no se pierde, sino que cambia como analizaremos más adelante.

Nuestro artista, mediante el uso del montaje intenta inscribir su trabajo en la genealogía del arte crítico. Aquí, como explica Jacques Rancière, el arte crítico es aquel que puede negociar entre la tensión existente dentro del régimen estético del arte, entre la unión arte y vida o emancipación por el arte y la forma autónoma que desde su heterogeneidad hace política bajo la condición expresa de no intervenir directamente en la vida política. En sus palabras:

El arte crítico debe negociar entre la tensión que impulsa el arte a la “vida” y aquella que, a la inversa, separa la sensorialidad estética de las otras formas

de la experiencia. Debe traer de las formas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provoquen la inteligibilidad de la política. Y debe extraer de la soledad de la obra el sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas del rechazo. Esta negociación de las formas del arte y del no-arte permite crear combinaciones de elementos capaces de expresarse doblemente: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad (Rancière, 2011b, pp. 60-61).

Es la lógica del collage la que caracterizará a la tercera política del régimen estético postulado por Rancière. El collage en sentido amplio (entendido como montaje) puede hacer evidente el vínculo causal que liga un elemento procedente de un mundo con otro contiguo proveniente de otro mundo; o por el contrario, puede manifestar, contra la realidad cotidiana, la heterogeneidad no asimilable entre dos mundos. “Pero la política del collage encuentra su punto de equilibrio ahí donde puede combinar las dos relaciones y jugar sobre la línea de indiscernibilidad entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza de extrañamiento del sin sentido” (2011b, pp. 61-62). La política del arte crítico se funda sobre la lógica del montaje de heterogéneos, querrá mantener para sí la potencia de la distancia estética propia del arte que resguarda su autonomía y la potencia de transformación del arte que busca la mezclarse con la vida para catalizar la transformación social. Rancière agrega en otro texto:

Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecidible. (...) reconoce en lo indecidible el entrelazamiento de diversas políticas, da a ese entrelazamiento figuras nuevas, explora sus tensiones y desplaza así el equilibrio de los posibles y de la distribución de las capacidades (Rancière, 2010, p. 84).

Las estrategias y dispositivos utilizados por Murillo permiten que la proposición artística otorgue potencialidades nuevas al paisaje de la exclusión, para ello combina características de las políticas estéticas y no intenta estetizar la política. Sus obras mantienen para sí la posibilidad de la distancia estética. Porque el trabajo crítico, siguiendo a Rancière, es aquel “que examina los límites propios de su práctica, que rehúsa a anticipar su efecto y tiene en cuenta la separación estética a través de la cual se produce ese efecto” (2010, p.79). En sus montajes sobre cajas vacías de cartón hay una toma de posición sobre el nuevo paisaje socio-histórico de los desclasados no como los Otros que quedan fuera del relato consensual, sino que les otorga una visibilidad polémica como síntoma de la historia, de sus luchas y de sus muertes, y también, da apoyo a la dignidad de la vida.

Realizar una *lectura* de algunos trabajos de Murillo teniendo en cuenta sus relaciones con la historia y la política es lo que nos proponemos hacer a continuación.



**Figura 1.** *Poetic Box*, (2006), Egar Murillo, serigrafía sobre cajas de cartón, medidas variables.

En 2006 Egar Murillo presenta *Poetic Box* (Figura 1), un objeto seriado compuesto por doce cajas de cartón serigrafiadas con la histórica imagen fotográfica en la que se exhibe el cadáver del Che Guevara. Andrea Elías y Laura Valdivieso (2006) explican que esta pieza fue, en un primer momento, una intervención urbana, más tarde re-contextualizada en el MMAMM, donde se exhibió como parte de la exposición *Interfaces* (pp. 10-11) Murillo utiliza aquí la imagen que capturó el reportero gráfico Freddy Alborta en octubre de 1967 en Vallegrande (Bolivia) cuando las autoridades bolivianas llamaron a la prensa para mostrar el cadáver del guerrillero como prueba del éxito de la misión de lucha contra la guerrilla. Murillo se apropia de esa imagen luego de casi 50 años de que fuera conocida e impactara en todo el mundo. Recupera una imagen que hizo pensar a muchos intelectuales y artistas en los últimos años de la década del sesenta y principios de la década siguiente. En una entrevista con una periodista del Diario Los Andes, Egar dijo que se apropia de la esta imagen del Che porque “quiere revalidar el sentido heroico de la vida” (Pierro, 2013). Esto nos hace pensar a lo que dijera John Berger (2010) a las pocas horas de



que se conociera la imagen. “En algunos casos extraños, la tragedia de la muerte de un hombre completa y ejemplifica el sentido de toda su vida” (p.27). Esta imagen para Berger hace pensar en la realidad latinoamericana, pero también, desde su mudez, en dos imágenes pictóricas famosas de la historia del arte occidental. Por una serie de analogías compositivas e iconográficas remite a la pintura de Rembrandt *La lección de anatomía del profesor Tulp*.

Nada de ello debería sorprender, ya que la función de las dos imágenes es la misma: en ambas se exhibe un cadáver siendo formal y objetivamente examinado. Más aún, ambas apuntan a hacer de los muertos un ejemplo: en una, para el avance de la medicina; en la otra, como una advertencia política (Berger, 1997, p.26)

La otra imagen relevante para Berger es el *Cristo muerto* de Mantegna. En esta pintura Cristo aparece rodeado de mujeres dolientes, su cuerpo ha sido representado en un escorzo similar al del revolucionario en la fotografía de Alborta. Para Berger con la imagen del Guevara muerto se trata de probar “el carácter absurdo de la revolución” (p.30), pero para muchos (entre los que el autor se incluye) que vieron la fotografía en la prensa, este instante captado por la cámara se ve trascendido: “la vida de Guevara y la idea o el hecho de la revolución, inmediatamente invocan procesos que precedieron a ese instante y que hoy continúan”. Para Berger esta imagen nos “convoca a una decisión” (p. 30).

Susan Sontag analiza esta imagen y el texto de Berger tres años más tarde, entiendo al último, siguiendo a Barthes, como un extenso pie de página moralista.

Recuerda que

Una de las características centrales de la fotografía es el proceso mediante el cual los usos originales se modifican y finalmente son suplantados por otros, primordialmente por el discurso artístico capaz de absorber toda fotografía. Y algunas fotografías siendo imágenes, nos remiten desde un principio a otras imágenes así como a la vida. La fotografía transmitida en octubre de 1967 por las autoridades bolivianas a la prensa mundial, (...), no sólo resumía las amargas realidades de la historia contemporánea de Iberoamérica sino que mantenía una inadvertida semejanza, como ha señalado John Berger, con el *Cristo muerto* de Mantegna y con *La lección de anatomía del profesor Tulp* de Rembrandt (Sontag, 2006, p.154).

Para Susan Sontag el discurso artístico es capaz de absorber toda fotografía, y en ese proceso perder su potencialidad política. En nuestro país la imagen del Che asesinado fue usada en muchas oportunidades conformando una genealogía en la que las diferentes estrategias de formulación visual permiten evitar la merma de sus sentidos políticos.

El historiador del arte Roberto Amigo plantea que el parecido fisonómico de Guevara muerto y la imaginería cristiana permitieron establecer una analogía entre Cristo y el comandante, tanto por los intelectuales y artistas argentinos como por los sectores populares.

No sólo porque la situación de su muerte llevaba al extremo la idea del sacrificio revolucionario relacionándolo con el sacrificio cristiano, (...), sino también porque las fotografías de su cuerpo exhibido recordaban al letrado el escorzo del *Cristo morto* de Mantegna y a los sectores populares cualquier Cristo doliente de sus capillas e iglesias latinoamericanas. (Amigo, 2005, p. 213).

Siguiendo el trabajo de Amigo, se puede situar, entre los artistas que rápidamente dan cuenta de esta analogía en 1967 a Antonio Berni. El artista rosarino en el collage *Cristo guerrillero* retoma la estructura compositiva de su *Obrero muerto* de 1949, ahora protagonizada por el Cristo guerrillero y transtoca “al pueblo doliente en un cadavérico grupo de militares que rodean al televisor donde se ve la imagen del revolucionario muerto” (p. 213). También Juan Carlos Castagnino realizó la serie de *Verónicas*, dónde el rostro del Che muerto se fusiona con el de Cristo. Amigo establece diferencias entre las intenciones de estos artistas, diferencias en la toma de posición frente a la imagen:

Si la obra de Berni se detenía en el límite cínico de la posibilidad de la muerte del Che Guevara como un fenómeno de la sociedad del espectáculo (aunque, sin embargo, todos los espectadores se volverían así cómplices), Castagnino potenció el aspecto moral de la muerte del Che que le otorgaba al comunismo la eticidad perdida bajo el stalinismo (Amigo, 2005, p. 214).

Otro artista que retoma la imagen de Alborta y su referencia tácita al *Cristo morto* de Mantegna es Luis Scafati (artista mendocino con gran impacto en el medio local) quién en julio de 1991, cuando en la Argentina se decretaban los indultos, publica un dibujo en el periódico de las Madres titulado *Apunte sobre Mantegna*. Sobre este trabajo Amigo (2005) dice que su título es un

(...) juego de palabra con el doble sentido de boceto artístico y de apuntar con el arma (el dibujo del torturador apunta con su ametralladora). La tinta recuerda al *Cristo morto*, pero también a la fotografía del cadáver del Che, que ahora se asume como el cuerpo del desaparecido en la mesa de tortura. (...) sin duda tiene presente la compleja obra de Carlos Alonso que, una y otra vez, ha regresado a las fotos de la exposición del cadáver de Guevara y a otra de las analogías visuales que las mismas proponen: *La lección de anatomía* de Rembrandt (p. 214).

En 1968 la artista rosarina Noemí Escandell presenta en *Y otra mano se tienda...* se trata de impresiones multiejemplares en las que la imagen de Alborta se

encuentra montada sobrepuesta a la mencionada obra de Rembrandt. Las impresiones multieemplares fueron dispuestas conformando una pila o bloque para que el público pueda retirar una copia (en el borde inferior izquierdo de cada impresión dice: “Levante este borde, despegue la hoja, es para usted”) (Echen, 20013, p. 60) Este montaje de imágenes propone un choque que invita a la reflexión sobre los cuerpos expuestos, su sentido evidente y su sentido más difícil de aprehender, este último solo se hace presente al devenir en extraño suvenir que puede ser llevado para conformar comunidad política.

El uso que hace Murillo de la imagen de Alborta se puede poner en relación con cierto apropiacionismo pop de las imágenes de los medios de comunicación. Ahora bien, si en términos de Foster (2001), este apropiacionismo puede comprenderse dentro de una genealogía pop, se distancia de la misma en sus referencias al contexto (otro) de producción. Se trata de una apropiacionismo situado, en igual sentido que se puede hablar de vanguardia situada (Jorajuria, 2012)

La imagen del cuerpo del Che es apropiada por Murillo y serigrafiada sobre las cajas de cartón en que diversos productos son embalados para su venta mayorista. Se trata de las cajas que en ese momento socioeconómico del país se podía relacionar con el material de cirujeo más buscado por un sector amplio de los (muchas veces nuevos) desclasados sociales: los cartoneros. Se puede establecer cierto paralelismo con la estética *trash* que surgió a fines de la década de los noventa y principios de la siguiente en Buenos Aires y en otras ciudades argentinas. Para Inés Katzenstein esta nueva estética “no tiene que ver con la pobreza enaltecida por el talento transformador del artista sino con lo que exhibe descaradamente su impureza” (2010, p. 34). Para la crítica de arte argentina el *trash* surgió en paralelo con el fenómeno social y urbano los cartoneros.

La confirmación de que lo que unos consideraban sin valor para otros era capital explotable alimentó directamente la estética del desperdicio, que se ocupó de trabajar con restos y transparentar en las obras sus propias condiciones de producción. Esta cuestión de la transparencia-la idea de que una obra puede ser evidencia de un estado social simplemente a través de su materialidad-, si bien pudo resultar problemática, fue central en la ideología de los artistas. (...) en términos generales se trata de una estética que busca una expresión directa de la historia marcando la superficie de la cosas, sin embellecimiento (Katzenstein, 2010, p. 34).

En las obras de Egar la historia contemporánea del país se hace presente a través de los soportes, de igual modo que en los artistas agrupados en la estética

*trash* por Katzenstein (Mariela Scafatti, Fernanda Laguna, Javier Barilaro o Agustín Inchausti); pero a su vez esta temporalidad, que se manifiesta en las superficies mediante las huellas dejadas por el uso, entra en tensión con la imagen estampada por el artista, portadora siempre de otra temporalidad.

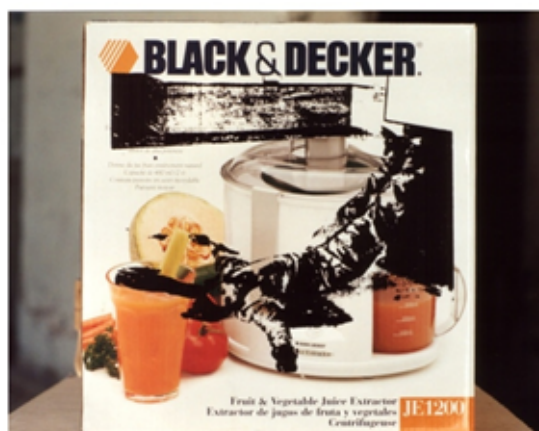
Estas cajas son soporte de la serigrafía, pero como se dijo antes, no funcionan como un fondo neutro de sus textos y palabras, conforman con la imagen serigráfica un tipo de montaje que en términos de Rancière se puede llamar dialéctico (Rancière, 2011a, p. 72.). Las cajas serigrafiadas son exhibidas, la mayoría de las veces, dentro de las salas de un museo o galería de arte. Su vista hace pensar en las *Brillo Box* de Andy Warhol. También el uso de las imágenes tomadas de los medios y luego serigrafiadas hace recordar a las exploraciones gráficas warholianas. Sin duda esto no es sólo una coincidencia, las referencias a Warhol en la obra de Murillo son tempranas. Basta recordar que obtiene una mención en el Salón Vendimia de grabado de 1988 con su obra *Estampitas para Warhol* (una xilografía donde aparecen reproducidas imágenes icónicas del artista norteamericano: el retrato de Marilyn y la repetición doble de su autorretrato; además de tres estampitas religiosas). Sin embargo, las referencias a Warhol se diluyen y transforman en las propuestas gráficas pertenecientes a la serie del artista recolector. Permanece el dispositivo de exposición ligeramente modificado: ya no se trata de cajas de material duradero (reproducciones en madera de las cajas de jabón) como soporte de imágenes y marcas *ready made*. Se trata de las cajas descartadas, portadoras de una historia y un lugar en la cadena de consumo, reutilizadas para estampar imágenes apropiadas de la prensa. Se crea, así, un *montaje-palimpsesto* sobre la superficie de cartón en el que se puede leer sólo algunos signos del *packaging* original bajo una imagen fotográfica monocroma, que muchas veces, por su superposición a los signos de los productos también resulta de difícil lectura.

La imagen monocroma del cuerpo del revolucionario exhibido parece detonar con violencia sobre las marcas de los productos. La fotografía serigrafiada y multiplicada en cada una de las caras de las cajas refuerza la idea de que la repetición de la imagen fotográfica puede recalcar, y no adormecer, la sensibilidad ante ella, al proceder el espectador a integrar los distintos elementos. Murillo nos propone una imagen que *toma posición* ante el consumo acelerado de signos y mercancías, toma posición ante cada uno de esos signos, ya su vez, toma posición ante la historia reciente. Pero también la imagen del revolucionario se posiciona como una huella más sobre el cuerpo material de la obra. Cuerpo que desde sus superficies remite directamente a la tarea de recolección de materiales en desuso como forma de subsistir, y también, cuerpo que cifra una

historia: la contemporánea, pero atravesada de anacronías.

Así, ante este trabajo, por la disposición que hace de cada signo e imagen (la suma indefinida de marcas y signos de consumo frente a la reiteración de la imagen violenta de nuestro pasado reciente), el espectador se encuentra frente a una nueva imagen polémica, se halla frente a una imagen que crea un *distanciamiento* (brechtiano) frente a los que se da a ver y también sobre lo que no se deja ver en nuestra trágica historia. Es este *distanciamiento* lo que nos propone una toma de posición (Didi-Huberman, 2008, p. 75). El espectador ante este montaje no es un más un contemplador, como propone la tradición moderna del arte en occidente. Tampoco es un espectador subsumido en la lógica consensual de la mayor parte del arte popular, que Hal Foster define como “el sujeto entregado a la intensidades esquizo del signo-mercancía” (2001, p.140). Ante este montaje-palimpsesto el espectador deviene crítico que debe (poder) detenerse y tomar posición.

En 2006 Murillo también se apropia de la imagen del asesinato del piquetero Maximiliano Kosteki en la estación de trenes de Avellaneda el 26 de junio de 2002. Esta muerte junto a la de Dario Santillán fueron causadas por la policía bonaerense cuando reprimió brutalmente un intento de corte del Puente Pueyrredón. La violenta represión policial culminó en la estación de trenes mencionada con lo que se denominó “masacre de Avellaneda”. La imagen seleccionada por Egar fue capturada por Pepe Mateos, reportero gráfico y principal testigo de la masacre. Murillo tomó la fotografía del diario Clarín de Buenos Aires, luego la conservó y, desde 2006, la estampó en varias oportunidades-la actividad de recolector y coleccionista de imágenes y materiales de residuos se pone de manifiesto en esta obra-.



**Figura 2.** Caja Black & Decker, Extractor de Jugos, (2006), Egar Murillo, Serigrafía sobre cartón 27,5 x 26 x 22 cm.

En la obra *Caja Black & Decker, Extractor de Jugos* (Figura 2) la imagen de Mateos fue impresa sobre el embalaje de un exprimidor de jugos. La superposición en negro de la imagen del militante del MTD de Lanús asesinado (con sus piernas en alto), ha sido superpuesta sobre la imagen ilustrativa en color de un vaso de jugo “recién exprimido” (con el electrodoméstico publicitado y algunas frutas detrás) perteneciente al *packaging* del electrodoméstico de la marca mencionada en el título de la obra. Con esta operación artística la imagen del asesinato deja de circular y reproducirse dentro de la lógica del consumo de información de los medios, del consumo acelerado de los signos y es apartada de su destino de repetición indiferente y posterior olvido. La superposición hace que entre las imágenes se produzca un choque violento, catalizado por el contraste entre la oscura imagen del fusilado y la imagen publicitaria del exprimidor de jugos eléctrico y sus colores brillantes. Otra vez, Murillo recurre a la tradición del arte crítico que se cimienta sobre el uso dialéctico del montaje. Aquí las imágenes no logran integrarse para producir una imagen nueva, como lo hicieran muchos fotomontajistas desde Heartfield hasta Martha Rosler. Cada imagen conserva su espacialidad, en el caso de la imagen comercial se trata de un primer plano, mientras que en la imagen del cuerpo de Kosteki perviven elementos arquitectónicos que remiten al lugar del crimen: el muro de fondo de la estación y el muro en el que fueron apoyadas sus piernas para que se desangre.

Murillo propone una obra donde el efecto del choque es visual y semióticamente irreconciliable. El efecto de shock no cesa. En esta obra, usando palabras de Didi-Huberman, “no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas, sino sus diferencias, sus confrontaciones, sus conflictos” (2008, p. 92). La imagen estampada repele con sus fuerzas disruptivas el gran sopor de la repetición desafectada de signos. De esta manera a Murillo no le interesa alertarnos sobre alguna verdad escondida detrás del consumo cotidiano, sino evidenciar mediante el choque que la noticia de esta muerte no puede ser consumida como un signo más.

Murillo nos re-presenta la imagen con toda su violencia, el cuerpo que yace es el de un nuevo héroe social que sale del anonimato en el infinito desfile de la noticias. La evocación de un martirio se hace presente otra vez, el cuerpo yace con los brazos abiertos formando una cruz. Pero este sentido no decanta, en esta obra el sentido obtuso de la fotografía no se ha debilitado (Barthes, 2002) Hay algo indescriptible en la imagen que nos provoca un enorme *distanciamiento*. El uso del montaje nos convoca a tomar posición, ya que, en palabras de Didi-Huberman (2008), “es la nueva posición recíproca de los elementos del mon-

taje la que transforma las cosas, y (...) trae un pensamiento nuevo. Este pensamiento zanja, disloca, sorprende, pero no toma ningún partido definitivo en la medida misma de su naturaleza experimental y provisoria" (p.145). Este *distan-  
ciamiento* es una forma de conocimiento crítico de la historia y hace presente la supervivencia sintomática de lo trágico en los tiempos, ya que "el conocimiento por montajes o por remontajes siempre conduce a una reflexión acerca del *des-  
montaje de los tiempos* en la historia trágica de las sociedades" (Didi-Huber-  
man, 2010, p. 120).

En noviembre de 2006, Egar Murillo presenta, en la exposición *Estudio Abierto (Centro)* realizada en Buenos Aires, su trabajo *La Historia sonríe* (Figura 3). Un ensamblaje de más de sesenta cajas de cartón serigrafiadas en cuatro de sus seis lados con imágenes de nuestra historia. Las mismas fueron obtenidas principalmente de la prensa y la propaganda. Este montaje-palimpsesto remite desde lo icónico y desde la materialidad a la historia contemporánea del país. A los procesos convulsos de la política, con sus dirigentes políticos, héroes revolucionarios, mártires, manifestaciones y revueltas.



**Figura 3.** *La Historia sonríe*, (2006), Egar Murillo, serigrafía sobre cajas de cartón, 350 cm. de altura aprox.

Así, aparecen estampadas sobre los signos comerciales impresos de las cajas de cartón las efigies sonrientes de Juan Domingo Perón, Raúl Alfonsín junto a Menem, Carlos Menem y Domingo Cavallo, De la Rúa y su ministro de trabajo Flamarique, el presidente de facto Videla y su ministro de economía Martínez de Hoz. Estos personajes se alternan con imágenes de crímenes políticos: la fotografía del cuerpo del Che Guevara a la que ya nos referimos, también la imagen del piquetero Maximiliano Kosteki asesinado en la estación de trenes de Avellaneda, y también, la imagen del cuerpo sin vida de una mujer del MTP durante el intento de toma del cuartel de La Tablada en enero de 1989. Otro grupo iconográfico seleccionado es el que incluye imágenes de revueltas y movilizaciones sociales, entre éstas son reconocibles la fotografía de un hombre que está siendo subido por los pelos al palco, preparado para la celebración del arribo de Perón, durante la masacre de Ezeiza en 1973; una imágenes de la represión en la plaza de mayo el 20 de diciembre de 2001; y una fotografía de la marcha por los derechos humanos durante el primer gobierno presidencial de Carlos Menem.

Las imágenes de políticos y militares sonriendo, recolectadas durante extensas búsquedas por los diarios, se mezclan con las imágenes de revueltas, disturbios y muertes, y a la vez, todas han sido estampadas sobre cajas de embalaje recuperadas antes de transformarse en basura. La operación descrita para *Poetic Box* se repite: los signos que los *packagings* tienen impresos sobre sus superficies son velados por las imágenes estampadas conformando una suerte de palimpsesto, donde los distintos códigos visuales se contaminan en el permanente choque de los elementos. La consensualidad o consentimiento a la gran igualdad mercantil y lingüística puesta de manifiesto por la repetición y reiteración de los elementos de los *packagings* y la multiplicación de estos últimos, coexiste con el choque patético de las imágenes que con sus fuerza disruptivas repelen el gran adormecimiento de la repetición indiferente, y restablecen así las distancias. A la vez, el embalaje de los productos manufacturados ya no es un objeto útil, ni tampoco portador de los signos de diferenciación propias de las mercancías en el capitalismo avanzado, es un cuerpo que cifra una historia: la historia argentina movilizada en la cotidianidad de los desclasados del presente. El material pobre remite también a la realidad de muchos desclasados que, como el artista, buscan, hurgan, revuelven entre los que está destinado a perecer para crear una nueva posibilidad de vida.

El choque entre las imágenes de políticos y las movilizaciones y muertes, el choque entre cada imágenes y los signos de los *packaging*, y entre cada signo e imagen con la materialidad de la obra producen un conocimiento histórico que



no es el de la historia pétrea del relato consensual. Hace explotar la cronología y nos muestran como el montaje dialéctico permite que el choque en la imagen libere todas las modalidades del tiempo mismo. Didi-Huberman explica que “El historiador remonta los “desechos” porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis” (2006, pp. 157-158). Podemos percibir por un instante que las imágenes siempre están en la encrucijada de esas temporalidades, ya que los elementos fragmentarios salidos del montaje son volátiles y no dejan *de migrar de una temporalidad a otra*” (Didi-Huberman, 2008, p.159).

En un e-mail el artista nos dijo, acerca de *La Historia sonríe*, que

la idea de la obra era graficar imágenes de un gobierno y algún suceso emblemático correspondiente al mismo. Tome desde el último gobierno de Perón, hasta el gobierno de De La Rúa. Trate de mostrar a esos presidentes sonriendo o riendo mientras sucede lo catastrófico. He querido recalcar lo inevitable de la violencia en nuestra historia” (Murillo, 2013b).

Murillo, con sus montajes, nos propone una manera de conocimiento histórico alternativo (a contrapelo de la Historia como gran relato) sobre las manifestaciones de la violencia en nuestra historia reciente.

Antes de finalizar, para un cabal entendimiento de esta obra, creo que es oportuno ver un aspecto que se pone de manifiesto en toda instalación artística, relacionado con el aura de las imágenes utilizadas.

En esta instalación se puede afirmar, además, que las imágenes reproducidas técnicamente, cuya obsolescencia está programada por el ritmo del consumo contemporáneo, lejos de perder el aura en el montaje la han recuperado. En *La topología del arte contemporáneo* Boris Groys (2009) propone repensar la propuesta de Walter Benjamin acerca de la pérdida del aura de las obras de arte en la época de la perfecta reproductibilidad mecánica de las imágenes. Si la pérdida del aura (entendida por Benjamin como la pérdida del contexto fijo y constante de una obra de arte) se debe a la circulación como imagen anónima en las redes de producción y distribución de las comunicaciones de masas, entonces la diferencia entre el original y la copia es sólo topológica. Para Groys (2009), esta situación en el arte contemporáneo tiene consecuencias no previstas por Benjamin.

Nuestra relación contemporánea con el arte no puede, por ende, reducirse a una “pérdida del aura”. Más bien la época moderna organiza una compleja interacción de dislocaciones y relocalizaciones, de desterritorializaciones y territorializaciones. Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos

anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de la obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica.

(...) En este sentido una copia no es nunca una copia, sino más bien un nuevo original en nuevo contexto. (...) Pierde viejas auras y gana nuevas. Perdurará, tal vez, la misma copia, pero se convierte en diferentes originales (Groys, 2009).

Mediante estos montajes Murillo impide la pérdida de sentido político, que las fotografías apropiadas de la prensa experimentarían al ser inscriptas dentro del ámbito artístico como objetos estéticos independientes, como se analizó más arriba. Además al ser presentadas dentro de una instalación ganan un aura nueva y con ella un nuevo contexto, una nueva localización en el presente. Esta nueva situación permite al espectador mirar críticamente la historia y lo impele a una toma de posición ante la misma.

## Discusión

En los trabajos de Murillo analizados el sentido no deja de abrirse: la materialidad de la obra se vincula con el acto de salvataje de lo que está destinado a perderse. A su vez, en una operación equivalente, la imagen es recuperada mediante su apropiación del consumo acelerado de signos que corroe su contenido político diagnosticado por Sontag y al ser presentadas como parte de instalaciones artísticas logran una reauratización, como explica Groys.

Murillo propone un conocimiento histórico a contrapelo de la Historia. Actúa en sus montajes como los historiadores traperos de Benjamin, a partir de los fragmentos, del detritus que desmontan y montan una historia de anacronismos. De esta manera, en los distintos montajes analizados, cada imagen estalla en distintas temporalidades, que no cristalizan o decantan nunca. Con el trabajo dialéctico del montaje Murillo nos propone ejercer una mirada crítica ante la imagen, ya que en ella el tiempo nunca se presenta (sólo) en presente.

Las imágenes vienen preñadas de distintas experiencias patéticas, en ellas se conjugan el *pathos* de lo reminiscente, de lo decadente, y también, de lo sintomático. El artista nos propone ante las imágenes que selecciona, la posibilidad del *distanciamiento*, y a través de éste, tomar distancia ante el sopor del flujo continuo de imágenes y signos.

## Referencias

- Amigo, Roberto (2005). "Letanías en la Catedral. Iconografía cristiana y política en la Argentina: Cristo obrero, Cristo guerrillero, Cristo desaparecido", en *Studi Latinoamericani*, núm. I, Udine: Fórum, 185-227.
- Barthes, Roland (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (2016). *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.
- Berger, John (2010). "Che Guevara muerto", en Katz, Leandro, *Los Fantasmas de Ñancahuazú*, Buenos Aires: La Lengua Viperina, pp.25-30.
- Crescentino, Alejandra (2013). "El recolector de paradojas o Ensayo para fondo de pantalla", en Murillo, E., *Fondo de pantalla para la vida*, Buenos Aires, Catálogo Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible en [https://issuu.com/ccmharoldoconti/docs/catalogo\\_av\\_2013\\_digital](https://issuu.com/ccmharoldoconti/docs/catalogo_av_2013_digital) (consultado 13/11/2016).
- Didi-Huberman, George (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid: A. Machado Libros.
- (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuesta?*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Dolinko, Silvia (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires: Edhasa.
- Echen, R. (2013). *Noemí Escandell*, Rosario: Catálogo Ediciones Castagnino/macro.
- Elías, Andrea y Valdivieso, Laura (2006). "La práctica del entorno: geografías nómades y velocidades específicas", en *Interfaces. Diálogos visuales entre regiones. Salta-Mendoza*. Buenos Aires, Catálogo Fondo Nacional de las Artes, pp. 10-11.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal.
- Giunta, Andrea (2010). "Arte y biopolítica", en *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 21-24.
- Groys, Boris (2009). "La topología del arte contemporáneo", disponible en [http://lapizynube.blogspot.com.ar/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com.ar/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html) (consultado el 11/12/2016).
- Jorajuria, Roxana (2012). "Vanguardia situada. Los años cincuenta en Mendoza entre diálogos nacionales e internacionales", en Baldassarre, M.I y Dolin-

- ko, S. (eds.). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol.2, Buenos Aires: EDUNTREF-CAIA. pp. 159-184.
- Katzenstein, Inés (2010). "Trash: una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación", en *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 33-38.
- Murillo, Egar (2003 a). "Entrevista a Egar Murillo en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti", disponible en <http://www.derhuman.jus.gov.ar/cont/2013/07/videos-entrevista-egar-murillo.shtml>, (consultado el 14/05/2015).-  
----- (2013 b). *Correspondencia personal con Egar Murillo*. Mendoza, 23 julio de 2013.
- (2013 c). "Un ciego, obra de Edgardo Murillo, recibió el segundo premio adquisición del Premio Bicentenario del Éxodo Jujeño", disponible en [www.jujuy.planoazul.com/notas/emurillo/index.htm](http://www.jujuy.planoazul.com/notas/emurillo/index.htm), (consultado el 23/08/ 2015).
- Pierro, Lorena (2013) "Egar Murillo: Quiero rescatar el sentido heroico de la vida", en Los Andes, Mendoza, jueves 13 de junio. Disponible en <http://www.losandes.com.ar/noticia/egar-murillo-quiero-rescatar-sentido-heroico-vida-720456>
- Rancière, Jacques (2011a). *El destino de las imágenes*, Nigrán (Pontevedra): Politopías.
- (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- (2011b). *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*, Buenos Aires: Alfaguara.